

Michael Lommel (Siegen)

Peter Schlemihl und die Medien des Schattens

1. Einleitung

Der Schatten ist kein überzeitliches Phänomen. Er hat eine Geschichte. Er ist das Produkt von Diskursen und Praktiken. In ihm treffen sich Ordnungen des Sehens, naturwissenschaftliche und ästhetische Wissensformen, alte und neue Mythen, alte und neue Medien. Im Folgenden untersuche ich kultur- und mediengeschichtliche Anordnungen des Schattens in Adelbert von Chamissos Erzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Mich interessiert weniger die Frage, was der Schatten in Chamissos Erzählung bedeuten soll. Vielmehr interessiere ich mich für die Medialität des Schattens, für das Zusammenspiel des kollektiven Imaginären mit optischen Praktiken. Unter optischen Praktiken verstehe ich die Art und Weise, in der die Menschen in ihrer jeweiligen Kultur das Sehen organisieren. Der Schatten wird nicht nur sichtbar gemacht, er wird nicht nur durch Medien dargestellt oder vorgestellt, sondern, darin besteht seine Mehrdeutigkeit, er dient selbst dazu, etwas sichtbar zu machen.

Chamissos *Schlemihl*-Erzählung, die 1814 veröffentlicht wurde, lese ich – mit Peter Braun – als „Schwellentext“.¹ Wenn man die Entwicklung der Medien und Medienverbünde untersucht, so lässt sich in Chamissos Erzählung eine Übergangsphase ablesen – von den Sehmaschinen und Schattenkünsten, der Schaulust um 1800, zur Fotografie und den animierten Schatten, die schließlich am Ende des 19. Jahrhunderts in den laufenden Bildern des Kinos weiterleben. In eine mediengeschichtlichen Lektüre des *Schlemihl* gehören auch die Buchillustrationen. Aus ihrem Fundus wähle ich nur einige Illustrationen aus, die beispielhaft die Zwischenräume von Text und Bild veranschaulichen und so die Medien des Schattens aufeinander beziehen. Um die Reibungsflächen zwischen einer physikalischen Definition und einer hermeneutischen Auslegung des Schattens zu verdeutlichen,

1 Braun 2002, vgl. auch Braun 2006.

werfe ich zum Schluss einen Blick auf Thomas Manns berühmten Essay über Chamisso von 1911.

2. Die unendliche Interpretation

Die Fabel der Geschichte ist schnell erzählt: Peter Schlemihl trifft den Teufel in Gestalt des Herrn in Grau, der ihm für den Gegenwert eines sich immer wieder füllenden Goldbeutels – „Fortunati Glückssäckel“ – den Schatten abkauft. Weil fortan ein jeder seine Schattenlosigkeit bemerkt, ist er in der Gesellschaft stigmatisiert. Ohne Schatten kann aus seiner Liebe zu Mina, der Tochter eines Forstmeisters, nichts werden. Das Angebot des Grauen jedoch, der ihn nach Jahresfrist wieder aufsucht und ihm für die Überlassung der Seele die Rückgabe des Schattens anbietet, schlägt er aus. Vereinsamt bereist Schlemihl von nun an mit Hilfe von Siebenmeilenstiefeln als Naturforscher die weite Welt.

Das Adjektiv „wundersam“ im Titel der Erzählung, das Anfang des 19. Jahrhunderts zum Modewort wurde, ist im Sinne von selten, unbegreiflich, überraschend, bemerkenswert zu verstehen. Phantastisches wird im *Schlemihl* als ganz natürlich, als selbstverständlich dargestellt. Andererseits fällt sofort die eigentümliche realistische Grundierung und raumzeitliche Konkretisierung der Geschichte auf. Schlemihls Schattenlosigkeit wird zwar von seiner Mitwelt voller Entsetzen registriert. Niemand wundert sich jedoch über die Zauberkünste des Herrn in Grau, der allerlei Inventar, sogar ein vollständiges Pferdegespann, aus seiner Tasche zieht. Und nachdem Schlemihl den Schatten eingebüßt hat, rät man ihm, sich doch einfach einen neuen Schatten zu besorgen. Die Figuren bewerten also die *Umstände*, aber nicht die *Möglichkeit* eines Schattenverlusts.²

Bereits Eichendorff betont die „pikante[n] Unbestimmtheit“ der Fabel.³ Bis heute ist Schlemihls Schatten im Wortsinn Projektionsfläche für unterschiedliche Deutungen, für die Unendlichkeit der Interpretation. Allegorische Deutungen, zu denen der Text verführt, legen sich fest, indem sie einen symbolischen Begriff, nach Jürgen Link ein „absolutes Symbol“⁴ – nämlich den Schatten –, metonymisch durch einen anderen Begriff ersetzen – sei es der kapitalistische Sün-

2 Vgl. Thomas Betz' und Lutz Hagededts Kommentar in: Chamisso 2003, 169.

3 Zit. in Walach 2003, 96.

4 Siehe Link 1997, 200 f.

denfall (Freund), die verlorene Heimat (Schneider), der verschobene Signifikant (Kuzniar), das kollektive Gedächtnis (Weinrich) oder die homoerotische Neigung (Mattenklott).⁵ „Der Schatten“, schreibt Lutz Hagedstedt, „ist offenbar ein profanes und zugleich außerordentliches Phänomen – ein Dispositiv: Erst wo es fehlt, spielt es ins Metaphysische.“⁶ Dem Leser gehe es „wie Peter Schlemihl, der seinen Schatten nicht wieder zu fassen kriegt [...]“.⁷

In seiner Erzählung *Die Züge nach Madras* (1985) versetzt Antonio Tabucchi Adelbert von Chamisso's Idee des verlorenen Schattens ins ausgehende 20. Jahrhundert. Tabucchi's Schlemihl wirkt wie eine geisterhafte Figur, ein Schattenbote aus einer anderen Welt, ein Zeitreisender im Zug von Bombay nach Madras. Auf Verbindungslinien zwischen Chamisso's Peter Schlemihl, der seinen Schatten verkauft, und dem Juden Peter Schlemihl, der sich selbst diesen Namen verleiht, nachdem er das Konzentrationslager überlebt hat, wird intertextuell angespielt; die Ausgestaltung der Bezüge bleibt dem Leser überlassen. Der französische Regisseur Alain Corneau hat wiederum Tabucchi's Erzählung in seinen Film *Nocturne Indien* von 1989 eingebaut: Das Gespräch zwischen dem Erzähler und dem Juden Peter Schlemihl findet bei Nacht im Zugabteil statt, im blauen Licht der Notlampe, einem geisterhaften, irrealen Licht, einer Zone zwischen Wirklichkeit und Traum, als würden sich die beiden in einem Schattenreich zwischen Leben und Tod aufhalten.

3. Künste und Medien des Schattens

Den Schatten, den Roberto Casati als metaphysischen Piraten bezeichnet,⁸ lese ich weder symbolisch noch allegorisch. Vielmehr versuche ich zu zeigen, wie er in verschiedenen Medien figuriert, die den Horizont für Chamisso's *Schlemihl*-Erzählung abgeben. Medien-geschichte lässt sich nicht als Geschichte von Einzelmedien oder als Technikgeschichte der Apparaturen und Erfindergenies schreiben, sondern nur als Wechselbeziehung von Wahrnehmungsarrangements, die Phänomene wie den Schatten integrieren. Indem ich mich auf den

5 Freund 1980; Schneider 1957, 203–210; Kuzniar 1985, 189–204; Weinrich 2000, 144–154; Mattenklott 1986.

6 Hagedstedt 2002, 110.

7 Kommentar von Betz/Hagedstedt in: Chamisso 2003, 149.

8 Casati 2001, 289.

mediengeschichtlichen Kontext konzentriere, schließe ich mich Heinz Brüggemann an und begreife Schlemihls Geschichte als „Geschichte der Wahrnehmung“.⁹

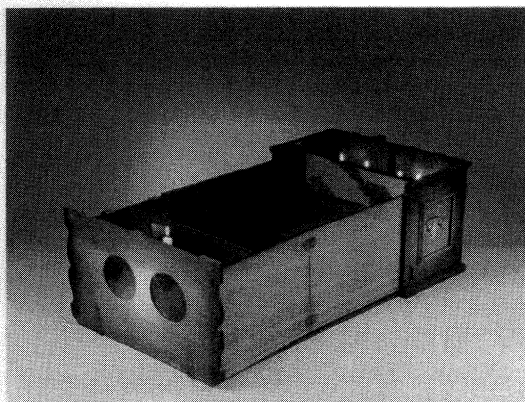
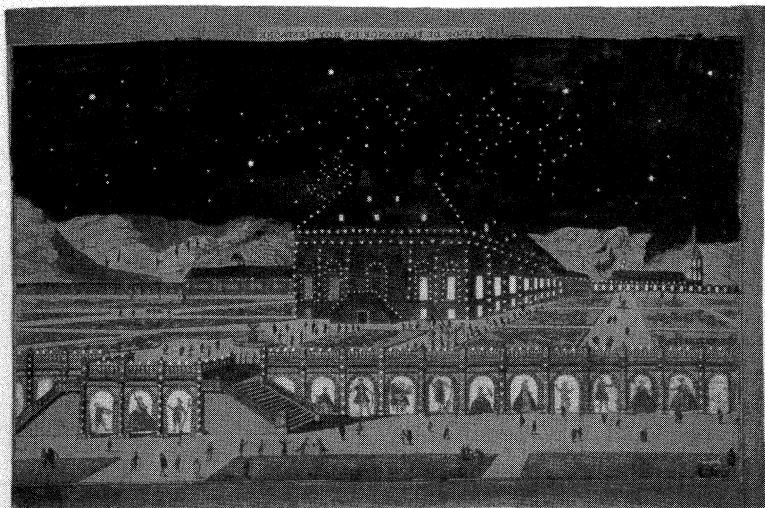
Schermaschinen und optische Medien, die künstlichen Bildwelten der Camera obscura und Laterna magica, die Guckkastenvorführungen, Perspektivtheater und Scherenschnitte, haben Licht und Schatten zum Untersuchungs- und Unterhaltungsobjekt gemacht. Dargeboten wurden solche Vorführungen häufig von Schaustellern, die von Stadt zu Stadt reisten. Die Zauberalaterne, die Laterna magica, fand immer noch ein großes Publikum, als sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Kunst des Schattentheaters verbreitete: Figuren wurden von einer Öllampe angestrahlt und auf einen Wandschirm projiziert. Chamisso kannte die *ombres chinoises*, die zu den ältesten dramatischen Kunstformen zählen, in erster Linie in der abendländischen Version, die auf fernöstliche Vorbilder zurückgeht. Der Höhepunkt der Beliebtheit des Schattentheaters fällt in die Zeit, in der Chamisso den *Schlemihl* verfasste.

Die Romantiker hatten ein besonderes Interesse für volksnahe Theaterformen, für die Puppen- und Schattenspiele der Jahrmärkte, die sie dem bürgerlichen Schauspiel der Theaterhäuser vorzogen. Die zumeist improvisierten Schattenspiele wurden durch romantische Schriftsteller wie Justinus Kerner, der mit Chamisso bekannt war, literarisiert. In Kerners Schattendramen würden, so Ludwig Uhland, „die Transparente in der Phantasie aufgespannt“.¹⁰ Die optischen Medien sind zu Chamissos Zeit zugleich Spielzeuge, Objekte und Instrumente des Blicks. Als Synonyme für neue Wahrnehmungsweisen im Grenzbereich von Illusion, Wissenschaft und Imagination popularisieren sie die Schaulust und sind in diesem Sinne Wegbereiter für Fotografie, Film und Fernsehen.

Die Guckkästen (Abb. 1), Perspektivtheater und Wunderkammern des 19. Jahrhunderts, die oft auf Jahrmärkten vorgeführt wurden, boten jene eigentümliche – mit Chamisso könnte man sagen: *wunder-same* – Mischung aus Magischem und Realem, die auch *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* ihren Lesern bietet. E.T.A. Hoffmanns

9 Brüggemann 1999, 143–188.

10 Zit. in Braun: „Reiseschatten“, 157. Braun untersucht in seinem Aufsatz die Verbindungslinien zwischen Chamissos Erzählung und den Schattendramen von Justinus Kerner. Kerner machte Zwischenstation bei Chamisso in Berlin eben während jener Reise, auf der sein Buch *Die Reiseschatten* entstanden ist, mit dem er die Gattung des „Chinesischen Schattenspiels“ in die deutsche Literatur einführte.



FALT-GUCKKASTEN
FÜR ZWEI BETRACHTER
Holland, um 1720

Abb. 1

Oben: Zur Durchleuchtung perforiertes Guckkastenbild.

Unten: Guckkasten für zwei Betrachter, bei dem man durch lupenartige Linsen naturgetreu gemalte Motive betrachten konnte.

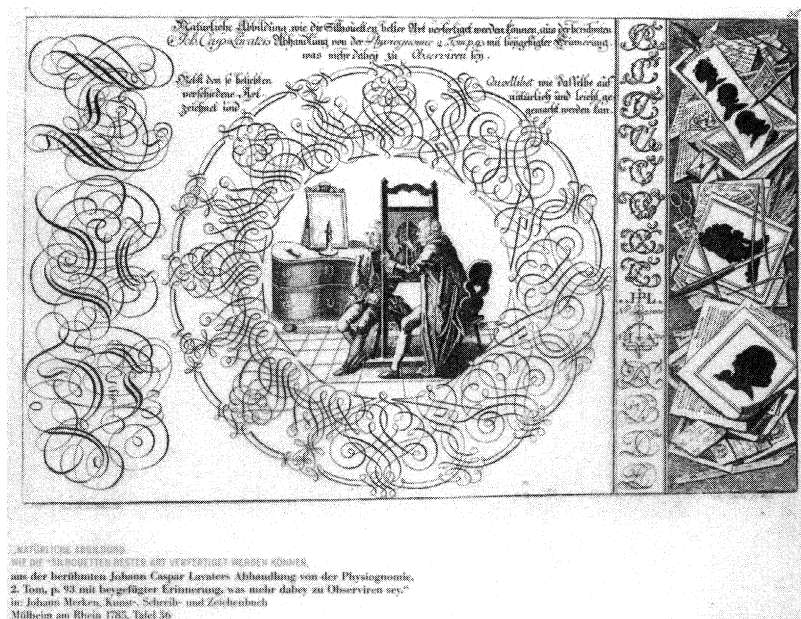


Abb. 2

In der Mitte der hier abgebildeten Buchseite aus den *Physiognomischen Fragmenten* erkennt man den sogenannten Silhouettierstuhl Lavaters, rechts am Bildrand eine Reihe von Silhouetten.

Abenteuer einer Silvesternacht und Chamissos *Schlemihl* sind vor dem Hintergrund solcher Schattenspiele und Schattenkünste entstanden und belegen deren Effekte in der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts – einer Epoche, die von der Optik fasziniert war und „dichterische Einbildungskraft im Begriff des ‚Schauens‘ gedacht“ dachte.¹¹

Der Scherenschnitt, der in Deutschland etwa von 1780 bis 1790 seine Blütezeit erlebte, war zur Zeit Chamissos durchaus noch in Gebrauch. Als Gesellschaftsspiel, Kunsthandwerk und wissenschaftliches Experiment war er zugleich Ingredienz der literarischen Einbildungskraft. Nach Johann Caspar Lavaters *Physiognomik*, die sich der Silhouettierkunst bedient, gibt der Schatten das Innere des Menschen preis, gleichsam die Projektion seiner verborgenen Seele, seinen Charakter. Also keine Momentaufnahme, sondern die Tiefenstruktur der

11 Hagedstedt 2002, 96. Vgl. auch Fechner-Smarsly 2002, 146–148.

Person, eine Typologie, die man allein aus der Profilinie des Gesichts glauben abzulesen zu können. Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* (1775–1778) sind eine Reihe von Schattenrissen beigelegt (Abb 2).

Auch im Kreis um Goethe, dem sie für seine physiognomischen Studien diente, wurde die Bildnissilhouette gepflegt. Das Verfahren, die Form des Gesichts auf eine Glasplatte zu werfen, nachzuzeichnen und dann schwarz auszumalen, bildet eine Vorstufe zum Verfahren der Fotografie, die aus Licht und Schatten zusammengesetzt ist. Henry Fox Talbot wollte die Fotografie ursprünglich nicht nur „The pencil of nature“, sondern auch „The art of shadow“ nennen. Die Physiognomik und die mediale Technik des Schattenrisses sind Voraussetzungen für *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Was sich bei Chamisso und auch bei Lavater ausdrückt, sei eine „Befragung der Simulakren“, schreibt Victor Stoichita, eine Anthropologie, die sich des Repräsentationscharakters aller Definitionen des Menschen bewusst ist. „Es nimmt also nicht wunder“, so Stoichita, „daß man auf die große Frage nach dem Menschen von nun an mittels seiner Bilder, seiner Repräsentationen, seiner Doppel antworten wird.“¹² Die physiognomische Verbindung von Schatten und Seele, die weit in die abendländische Kulturgeschichte zurückreicht, wird im *Schlemihl* jedoch aufgekündigt. Denn zum eigentlichen Teufelspakt wie in der Faust-Sage, zur Verschreibung der Seele an den Teufel, kommt es nicht. Lieber verzichtet Schlemihl für immer auf seinen Schatten, als sein Seelenheil anheim zu geben. Noch die Illustrationen, die Emil Preetorius, Mitarbeiter des *Simplizissimus* und einer der einflussreichsten Graphiker, im Jahr 1908 entwarf, erinnern an Scherenschnitte oder Standbilder eines Schattenspiels. Und wie eine Reminiszenz an den Scherenschnitt wirkt die Zutat, das Utensil, das Preetorius einem seiner Bilder beigelegt hat – während es im *Schlemihl* lediglich heißt, der Graue löse den Schatten Schlemihls allein mit seinen *bloßen Händen* vom Grase ab (Abb. 3).

Im Gefolge des Scherenschnitts kam um 1800 die Schattenbildtechnik auf, die vermutlich aus Frankreich oder Holland stammte. Lange vor der Fotografie arbeiteten die Schattenbildner mit einer Hell-Dunkel-Vertauschung, einer Art Negativ. Portraits wurden aus hellem Papier so ausgeschnitten, dass nur die Schattenpartien übrig blieben. Wenn sie mit Kerzenlicht auf eine Leinwand projiziert wurden, erweckten sie den Eindruck von Dreidimensionalität und Bewe-

12 Stoichita 1999, 182.



Abb. 3

gung: Augen schienen zu zwinkern, Münder zu sprechen. Künstlerisch anspruchsvolle Exemplare der Schattenbilder stammen von Adolf Menzel, der auch als Buchillustrator des *Schlemihl* hervorgetreten ist. 1822, noch bevor die zweite Ausgabe des *Schlemihl* erscheint, erfindet Jacques Daguerre das Diorama, das mit Hilfe von Auflicht bzw. Durchlicht einem Panoramabild besondere Lichteffekte verleiht und z.B. den Wechsel der Tageszeiten illuminiert. 1839, ein Jahr nach Chamisso's Tod, erfindet derselbe Daguerre, indem er die Arbeiten von Niépce weiterführt, die Fotografie, die zunächst als Daguerreotypie bezeichnet wurde. Der Film ist die Konsequenz technisierter Bilderproduktion, indem er Fotografien in Bewegung versetzt und das Projektionsprinzip der Laterna magica übernimmt, so „daß der Schatten“, wie Hans Rudolf Reust formuliert, „nicht nur ein vom Licht

abgeleitetes, passives Phänomen ist, sondern in der Projektion durchaus selbständige Bilder hervorbringen kann, die sich in die Geschichte der Kunst, vorweg der Fotografie und des Films, einreihen“.¹³

Wenn man Schlemihls Schatten am Schnittpunkt von medien- und kulturgeschichtlichen Entwicklungen untersucht, darf nicht unerwähnt bleiben, dass mit der Elektrifizierung der Großstädte im 19. Jahrhundert die Schatten zunehmend statisch werden. Während mit der Fotografie ein Verfahren entwickelt wird, mit dem man das Licht auf einer Silberschicht fixiert, werden zur selben Zeit mit der Erfindung der Glühbirne die zuvor flackernden Lichtquellen in den Häusern und Straßen ruhig gestellt – bis die Schatten schließlich, am Ende des Jahrhunderts, mit dem Filmbild wieder unruhig werden, in der Verkettung der Bilder erneut zu flackern beginnen. Damit, schreibt Reust, „scheint die Zähmung des Schattens bis heute nicht gänzlich gelungen“. Während die Projektionstechnologien die abgründige und dämonische Seite des Schattens immer wieder zu domestizieren versuchen, setzen sie selbst neue animierte Gespenster frei.¹⁴

Folgt man der Argumentation Peter Brauns, dann ist Chamissos Text ein „Schwellentext“. Denn er beruht „auf der literarischen Anverwandlung eines medialen Dispositivs“, das von den optischen Medien dieser Zeit geprägt ist.¹⁵ Chamissos Text ist in diesem Sinne eine „visuelle Repräsentation“, in ihm kristallisiert sich die Schattenvorstellung vor dem Medienumbruch, den die Fotografie einleitet. Erst mit ihr können Bilder dann nicht nur eingefangen, sondern auch gespeichert werden. Braun betont die „Verstrickungen und Bruchstellen“ des *Schlemihl* „mit den zeitgeschichtlichen Diskursen der Physiognomie und der Schattenspiele“.¹⁶ Der Schatten, den der Graue einsteckt, ist ebenso wie sein Double in den Buchillustrationen zum *Schlemihl* ein stillgestellter Zeitpunkt, angehaltene Dauer stetiger Veränderung. So wie in Chamissos Erzählung der Mann in Grau den Schatten im Tausch mit Fortunati Glückssäckel erwirbt, so erbeutet die Fotografie, indem sie die Form von der Materie abtrennt, den Schatten des Körpers.¹⁷

13 Reust 2002, 10–15, Zitat: 10.

14 Ebd., 13 f.

15 Braun 2002, 159.

16 Ebd., 160.

17 „Hätte Talbots Besuch bei Adelbert von Chamisso in Berlin nicht bereits 1827 und somit vor seinen photographischen Experimenten stattgefunden, so hätte man diese Begegnung als denkwürdiges metaphorologisches Aufeinandertreffen des literarischen und des photographischen Schattendiebs bezeichnen können. Eine

Wie bereits angedeutet, gehen optische Medien und Bildkünste um 1800 eine enge Verbindung ein. In der Malerei gewinnt, zu Chamissos Zeit, das Verhältnis von Licht und Schatten wieder verstärktes Interesse. Das beeinflusste Kunsttheorie und Literatur, die beide Erkenntnis primär durch Metaphern des Sehens und der Optik definierten:

Die Raumlogik der zeitgenössischen Kunst, ihre Virtuosität in der Behandlung von Licht und Schatten, erschließt der Epoche ein neues Spannungsmoment zwischen einer detaillierten, beinahe dokumentarisch genauen Realistik im ikonographischen Entwurf und einer nicht weniger anschaulichen und präzise-pikturalen Beschwörung des Fantastischen, so als wäre die Wirklichkeit der Ausdruck eines unbestimmten und manchmal auch unheimlichen Wechselspiels der Lichtverhältnisse. Ein prominenter Zeuge dafür ist Adelbert von Chamisso's Erzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*.¹⁸

Die Urszene, den Gründungsmythos der Malerei, erzählt ein Legende, die Plinius d.Ä. in seiner *Naturalis Historia* wiedergibt: Ein Mädchen aus Korinth zieht die Konturen des Schatten nach, den ihr Geliebter auf eine Wand wirft. Immer wieder haben Maler die mythische Urszene von der Erfindung der Malerei umgesetzt (Abb. 4). Die Tochter des Bildhauers Dibutades behält nur den Schatten zurück, wenn ihr Geliebter in den Krieg zieht. Chamisso kehrt dieses (Liebes-)Verhältnis von Schatten und Körper um: Der Schattenverlust verhindert den Liebespakt zwischen Mina und Peter Schlemihl. Die Projektion steht für die Abwesenheit des Körpers, für die Vergänglichkeit ein. Seit dem 19. Jahrhundert wird in der Malerei der von seinem Objekt abgelöste Schatten zum Index für den sichtbaren Widerspruch des Bildes, das Vergänglichkeit fixiert. Der Schatten ist damit sowohl Index als auch Negation des Körpers.¹⁹

4. *Schlemihl*-Illustrationen

Gerade *wegen* seiner Immaterialität und Negativität reizt der Schatten zur Ausgestaltung, zur Verbildlichung. Illustrationen, also Bildbeiga-

zeitgeschichtliche Rezension des *Pencil of Nature* wird jedenfalls später die photographische Kunst Talbots mit Chamissos ‚Peter Schlemihl‘ vergleichen.“ Stiegler 2006, 184–189. Zitat: 185.

¹⁸ Hagedstedt 2002, 101.

¹⁹ Belting 2001, 194.

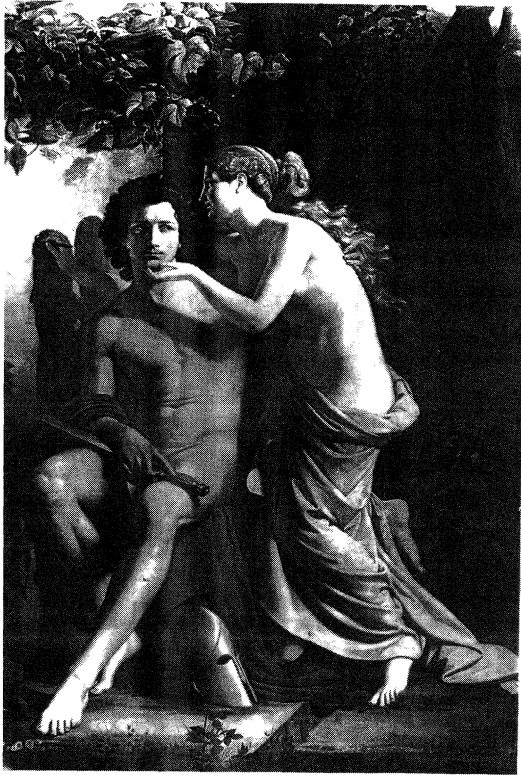


Abb. 4

Eine Version der ‚Urszene der Malerei‘ aus dem Jahr 1832.

ben eines Buches, interpolieren die inneren Lektürebilder, indem sie den Text auslegen, Sprache in Bilder übersetzen. Dadurch aber, dass der Medienwechsel ihr *modus operandi* ist, liefern sie einen Kommentar des Textes, der nicht sprachlich kodiert ist. Er kann daher mit der Rückübersetzung in Sprache nie ganz aufgelöst werden kann.

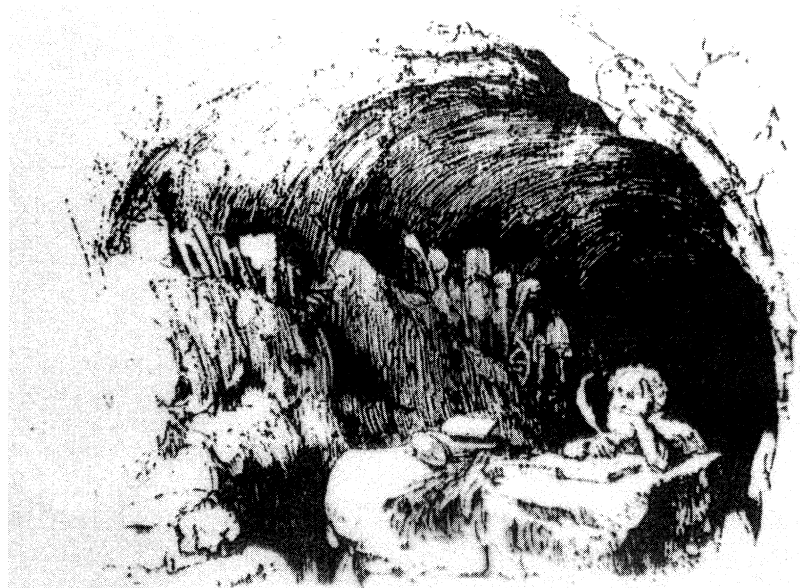
In den 1823 entstandenen Stichen des Engländers George Cruikshank, der durch seine Dickens-Illustrationen berühmt wurde, wirkt der Graue, der Teufel, oft selbst wie ein schwarzer Schatten, ein Phantom, als könne er sich jederzeit wieder aus der Vertikalen in die Horizontale der Schlagschatten zurückfallen lassen (Abb. 5). Im Gegensatz zu den meisten anderen *Schlemihl*-Illustratoren hat der im Zusammenhang der Schattenbildtechnik bereits erwähnte Adolf Menzel in seinen Sti-



Abb. 5

chen von 1839 dem Ende der Novelle, also der Einsiedlergrotte, in der Schlemihl seinen Lebensbericht schreibt, besondere Bedeutung beigemessen. Die Höhle, schreibt Stoichita, verwandelt sich „in ein Dispositiv der umgekehrten Sichtbarmachung. Sie ist der Ort, an dem die rückläufige Verschachtelung der Geschichte stattfindet. [...] Die Geschichte des Manns ohne Schatten neu zu denken, heißt den Ablauf der Bilder freigeben, heißt Phantasmen wiederaufleben lassen, heißt Simulakren einen Körper zu verleihen.“ Menzels Stich der Einsiedlergrotte sei „ein selbstreflexives Bild“.²⁰ Die Höhle markiert einen

20 Stoichita 1999, 181 f.



78. Adolf Menzel, *Peter Schlemihl in seiner Grotte in der Thebais*, Holzstich für Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, Nürnberg, 1839.

Abb. 6

Nicht-Ort, an dem der verkaufte Schatten für die Schrift eingetauscht wird (Abb. 6).

Die sieben Farbholzschnitte zum *Schlemihl*, die Ernst Ludwig Kirchner 1915 schuf, sind Beispiele einer vieldeutigen, ungreifbaren Auseinandersetzung mit der literarischen Vorlage, weil sie sich von einer realistischen Wiedergabe entfernen und sozusagen im Medium der Malerei das fantastische Element wieder einführen. Auf den ersten Blick ist oft gar nicht zu erkennen, wo in Kirchners Holzschnitten die Grenzen zwischen Traum, Realität und Wahn, zwischen dem Schatten und seinem Träger, zwischen dem Körperlichen und dem Ephemeren verlaufen (Abb. 7). Wie filmische Überblendungen schieben sich Bilder übereinander, Schnitt-Kanten verkeilen sich. Man denkt bei Kirchners Holzschnitten an den expressionistischen Film, an *Das Cabinet des Dr. Caligari* von Robert Wiene. Wolfgang Koeppen hat darauf hingewiesen, dass sich in der Zeit, in der Kirchners *Schlemihl*-Serie



Abb. 7

entstanden ist, der deutsche Film „aus der deutschen Literatur“ entwickelt hat.²¹ Die expressionistischen Stummfilmregisseure knüpfen an die Romantik an, indem sie Schatten und Doppelgänger freisetzen, oft sogar zusätzliche Schatten direkt auf die Dekorationen aufmalen lassen. Wandelnde Schatten, Untote und Wiedergänger stehen für das Unheimliche, Gespenstische und Bizarre, die Nachtseite der Welt. Sie bedrohen die moderne Zivilisation wie in Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* und Artur Robinsons *Schatten*.

²¹ Koeppen 1981, 34.

5. Thomas Mann und „das Solide“

In Thomas Manns Aufsatz über Chamisso von 1911 lautet das zentrale Argument, dass Chamisso in *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* den Wert des Schattens mit der Solidität und Ehrenhaftigkeit des Bürgers gleichsetze. Und dass, nach dem selbstverschuldeten Verlust des Schattens, Schlemihls einsames Forscher- und Wanderleben im Dienst der Wissenschaft als „Ersatz für bürgerliches Glück“ diene.²² Um diese These zu belegen, zitiert Thomas Mann aus dem Vorwort, das Chamisso für die französische Ausgabe des *Schlemihl* verfasste. Chamisso wiederum zitiert darin eine Definition des Schattens aus einem zeitgenössischen Handbuch der Physik:

Un corps opaque ne peut jamais être éclairé qu'en partie par un corps lumineux, et l'espace privé de lumière qui est situé du côté de la partie non éclairée, est ce qu'on appelle *ombre*. Ainsi l'*ombre*, proprement dite, représente un solide dont la forme dépend à la fois de celle du corps lumineux, de celle du corps opaque, et de la position de celui-ci à l'égard du corps lumineux. L'ombre considéré sur un plan situé derrière le corps opaque qui la produit, n'est autre chose que la section de ce plan dans le solide qui représente l'ombre.²³

Entscheidend ist hier das Substantiv „le solide“, das Thomas Mann mit „das Solide“ übersetzt – anders als Eduard Hitzig, Freund Chamissos und Herausgeber der ersten Werkausgabe, in seiner Übersetzung der französischen Vorrede. Er übersetzt „le solide“ mit dem „körperlichen Raum“.²⁴ Die Schatten-Definition aus dem *Traité élémentaire de physique* (einem damals in Frankreich gebräulichen Unterrichtsbuch) ist aber nicht nur umständlich, sondern auch tautologisch: Der Schatten wird durch den Schatten erklärt. Genauer gesagt: Zunächst wird der Schatten mit dem dreidimensionalen, vom Licht abgeschirmten *Raum* gleichgesetzt, den Physiker als *Schattenbereich* bezeichnen, dann wieder mit der *Schattenfläche*, dem zweidimensionalen Schlag-schatten. „L'ombre“ und „le solide“ sind demnach gar nicht synonym:

22 Thomas Manns Aufsatz zitiere ich nach: Chamisso 1973, 123–151. Zitat: 145. Vgl. auch Stoupy 2000, 99–112.

23 Adelbert von Chamisso: „Préface“ [Vorwort zur französischen Ausgabe von 1838], zit. in: Chamisso 2003, 103–105. Zitat: 104 f.

24 Die Übersetzung Eduard Hitzigs aus seiner „Vorrede des Herausgebers“ (1839) ist wieder abgedruckt in Chamisso 2003, 85–92 (die übersetzte Lexikondefinition aus dem *Traité élémentaire de physique* auf: 87).

Es gibt „das Solide“, das ist einfach die Realität, die das Objekt und die hinter ihm liegende Fläche (*plan*) umfasst. Und der dunkle Teil dieser Fläche „dans le solide“ – das ist der Schatten. Der Schatten kann aber begriffslogisch nicht gleichzeitig *genus proximum* und *differentia specifica* sein.

Chamisso kommentiert in seiner Vorrede diese Lexikonabschrift wie folgt: „C'est donc ce solide dont il est question dans la merveilleuse histoire de Peirre Schlémihl.“ Und er schließt den Exkurs mit dem Imperativ: „songez au solide!“²⁵ Thomas Mann hat genau diese Formel aufgegriffen und kommentiert: „Songez au solide!“ Das ist für ihn die Schlüsselformulierung, die er im Sinne von bürgerlicher Solidität und Zugehörigkeit zur bürgerlichen Gesellschaft deutet. Diese eben sei Chamisso selbst, dem Künstler Chamisso, der in Frankreich geboren wurde und mit 14 Jahren nach Deutschland kam, der als Franzose in Preußen gegen sein Vaterland kämpfen sollte, abhanden gekommen. Nun empfinde er eine „Unbestimmtheit und Unwirklichkeit“, als werfe er nicht einmal einen Schatten. Mann sieht in Peter Schlemihl einen der Gesellschaft entfremdeten Künstler, der sich als Außenseiter fühlt. Er betont die Familienähnlichkeiten zwischen, so wörtlich, „Dichter und Fabelheld“.²⁶ Der Preis der sozialen Zugehörigkeit, so Mann weiter, sei das Geld. Aber, so ließe sich Thomas Mann entgegenhalten, im *Schlemihl* kann das Geld den Schatten gerade *nicht* ersetzen. Der Befund, dass ein Habenicht in dieser Gesellschaft nichts wert ist, wird in Chamissos Erzählung nicht an den Konflikt gekoppelt, der sich aus dem Schattenhandel ergibt.

Chamissos Bezeichnung des Schattens als „le solide“ ist ironisch und doppeldeutig, wie Thomas Mann selbst hervorhebt. Zunächst entspricht der Begriff dem auch im Deutschen verwendeten Fremdwort „das Solide“, meint im Kontext der Definition aber eher den „körperlichen Raum“ (Hitzig), man könnte auch sagen „das Wirkliche“ (Roesler).²⁷ Denn der Schatten ist, auch wenn der Graue ihn

²⁵ Chamisso 2003, 105.

²⁶ Thomas Mann: „Nachwort“ (siehe Anm. 22), 150. Hinter Thomas Manns *Schlemihl*-Deutung, die für die Chamissoforschung außerordentlich einflussreich gewesen ist (und von Benno von Wiese in den 50er Jahren sozusagen festgeschrieben wurde), erkennt man unschwer das Selbstportrait. Das Spannungsverhältnis zwischen Künstlerexistenz und bürgerlicher Solidität – „Songez au solide!“ – hat Thomas Mann bekanntlich ein Leben lang beschäftigt.

²⁷ Nachdem Hitzig für „le solide“ den „körperlichen Raum“ als deutsche Entsprechung gewählt hat, fügt er in Klammern hinzu: „französisch le solide, also wörtlich dem *Soliden*, auf welchem der ganze Scherz beruht“. Die Parenthese stammt also

zusammenrollen, aufheben und in die Tasche stecken kann, flüchtig und immateriell. Er besteht in nichts anderem als dem Entzug von Licht. Er ist etwas Wirkliches (wenn auch ohne *eigene* Wirklichkeit), aber nichts Solides.

Literaturverzeichnis

- Betz, Thomas; Hagedstedt, Lutz (2003): „Kommentar“. In: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 122–157.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Braun, Peter (2002): „Reiseschatten: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* von Adelbert von Chamisso“. In: *Schwellentexte der Weltliteratur*. Hg. von Reingard M. Nischik und Caroline Rosenthal, Konstanz: Universitäts-Verlag Konstanz, 143–164.
- Braun, Peter (2007): *Mediale Mimesis. Licht- und Schattenspiele bei Adelbert von Chamisso und Justinus Kerner*. München: Fink.
- Brüggemann, Heinz (1999): „Peter Schlemihls wundersame Geschichte der Wahrnehmung. Über Adelbert von Chamissos literarische Analyse visueller Modernität“. In: *Bild und Schrift in der Romantik*. Hg. v. Gerhard Neumann und Günter Oesterle, Würzburg: Königshausen & Neumann, 143–188.
- Casati, Roberto (2001): *Die Entdeckung des Schattens. Die faszinierende Karriere einer rätselhaften Erscheinung*. Berlin: Berlin Verlag.
- Chamisso, Adelbert von (2003): *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fechner-Smarsly, Thomas (2002): „Suggestive Projektionen. Laterna Magica, Diorama und ihre Effekte in der Literatur des 19. Jahrhunderts“. In: *Ich sehe was, was du nicht siehst. Sehmaschinen und Bilderwelten*. Hg. von Bodo von Dewitz und Werner Nekes, Göttingen: Steidl, 146–148.
- Freund, Winfried (1980): *Adelbert von Chamisso „Peter Schlemihl“, Geld und Geist; ein bürgerlicher Bewußtseinsspiegel. Entstehung – Struktur – Rezeption – Didaktik*. Paderborn: Schöningh.
- Hagedstedt, Lutz (2002): „Kein Licht ohne Schatten. Bemerkungen zum optisch Wahrscheinlichen in der Goethezeit“. In: *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imagi-*

nicht, wie manchmal unterstellt wird, von Chamisso, sondern von Hitzig. Alexander Roesler, der Chamissos „Préface“ für die *Schlemihl*-Ausgabe der *Suhrkamp BasisBibliothek* übersetzt hat, wählt für „le solide“ das Substantiv „das Wirkliche“ bzw. „etwas Wirkliches“ (vgl. Chamisso 2003, 107 f.).

- nationen. *Festschrift für Marianne Wünsch*. Hg. von Hans Krah und Claus-Michael Ort, Kiel: Ludwig, 95–114.
- Koeppen, Wolfgang (1981): *Die elenden Skribenten. Aufsätze*. Hg. von Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kuzniar, Alice A. (1985): „Spurlos ... verschwunden“: *Peter Schlemihl* und sein Schatten als der verschobene Signifikant“. In: *Aurora* 45, Tübingen: Niemeyer, 189–204.
- Link, Jürgen (1997): *Versuch über den Normalismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Mann, Thomas (1973): „Chamisso“. In: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Adelbert von Chamisso, Nachwort von Thomas Mann, Frankfurt am Main: Insel, 123–151.
- Mattenklott, Gert (1986): *Blindgänger. Physiognomische Essais*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Reust, Hans Rudolf (2002): „Animierte Gespenster. Zur Erhellung von Schattenstücken aus der Sammlung Werner Nekes“. In: *Ich sehe was, was du nicht siehst. Sehmaschinen und Bilderwelten*. Hg. von Bodo von Dewitz und Werner Nekes, Göttingen: Steidl, 10–15.
- Schneider, Rolf (1957): „Wirklichkeitsmärchen und Romantik. Bemerkungen zum Werk Adelbert von Chamissos“. In: *Aufbau* 13, Berlin: Aufbau-Verlag, 203–210.
- Stiegler, Bernd (2006): „Schattenbild“. In: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 184–189.
- Stoichita, Victor I. (1999): *Eine kurze Geschichte des Schattens*. München: Fink.
- Stoupy, Joëlle (2000): „Dichter, die sich selbst geben, wollen im Grunde, daß man sie erkenne“. Zu Thomas Manns Essay über Adelbert von Chamisso“. In: *Thomas Mann Jahrbuch*, Bd. 12, Jg. 1999, hg. von Eckhard Heftrich und Thomas Wysling, Frankfurt am Main: Klostermann, 99–112.
- Tabucchi, Antonio (1999): „Die Züge nach Madras“. In: ders.: *Kleine Mißverständnisse ohne Bedeutung*. 4. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 132–144.
- Walach, Dagmar (2003): *Adelbert von Chamisso: Peter Schlemihls wundersame Geschichte. Erläuterungen und Dokumente*. Bibliographisch erg. Aufl. Stuttgart: Reclam.
- Harald Weinrich (2000), *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. 3., überarb. Aufl. München: Beck.